L'énigme du retour de Dany Laferrière ou quand imaginaire et urgence du social se transforment en Cahier du retour au pays natal

Jean Hérald LEGAGNEUR, Université d'État d'Haïti (IERAH/ISERSS), Haïti

Cet article se propose de cerner la manière dont Dany Laferrière combine l'imaginaire avec la nécessité de dire le social dans *L'énigme du retour*. Il s'agit de montrer en quoi et surtout en quels termes les différents événements qui trament les principaux récits de cet ouvrage déterminent la relation de l'auteur avec son passé d'exilé et les représentations qui s'en dégagent. Comment interroge-t-il ce passé et quel rapport établit-il entre la portée culturelle, esthétique et poétique que revêt le binôme *imaginaire et urgence du social* dans ce roman ?

Depuis que Claude Duchet a transformé la critique littéraire en une démarche qui consiste à mettre en exergue la « sociabilité du texte », c'est-à-dire sa médiation avec le social, aborder la littérature devient un exercice qui tend vers la réunion ou la conciliation de la « socialité avec la littérarité ». Séduits par une telle approche, les critiques n'ont, dès lors, jamais raté l'occasion de chercher à comprendre comment l'imaginaire et l'urgence du sociale parviennent à s'ériger en des paradigmes qui ne cessent de travailler les œuvres, le roman en particulier. D'où le constat d'une attention particulière aux textes dont la scénographie pose la question du rapport de l'écrivain avec son environnement. Traduisant à certains égards ce que Tzvetan Todorov considère comme la « vocation » de la littérature, ce rapport confronte ainsi l'écrivain à une sorte d'« exigence intérieure » (Ghio 1) à laquelle il se révèle difficile « d'échapper » : dire le social. L'acte d'écrire, dans ces conditions, devient alors un « besoin » qui s'exprime différemment, tant à travers des motivations personnelles qu'au niveau des préoccupations collectives. Si l'on s'en tient à cette affirmation, si de surcroît l'on prend pour acquis l'idée de Bettina Ghio selon laquelle la littérature « serait liée à l'urgence de [...] se comprendre soi-même et de communiquer avec les autres » (1), il sera intéressant de chercher à travers *L'énigme du retour* comment Laferrière exprime ce besoin, dit cette urgence et engage cette communication avec autrui.

Pour ce faire, nous procéderons, d'une part, à l'analyse des mécanismes à partir desquels l'auteur tisse son dispositif imaginatif et noue les principaux facteurs qu'il décrit et inscrit dans cette urgence. Nous interrogerons, d'autre part, le degré de pertinence que recouvrent ces facteurs lorsqu'ils entrent en collusion avec la réalité culturelle de la terre

d'origine tout en cherchant à déceler ce qui les structure et les formalise. Cette seconde étape de notre analyse permettra de mettre l'accent sur un aspect particulier du roman : il s'agit de la façon dont y est allié, non sans érudition, fiction romanesque et imaginaire pictural, toujours dans la perspective de dire le social.

De ce fait, nous adopterons une démarche éclectique qui chevauchera simultanément les notions et approches de plusieurs auteurs. Nous accorderons une attention particulière aux considérations faites par Nathalie Piégay-Gros dans *L'érudition imaginaire* sur le rapport entre l'imaginaire et le savoir, perceptible dans la correspondance établie entre écriture et peinture dans le roman.

Enjeux du roman

Publié en 2009, *L'énigme du retour* du romancier Laferrière a reçu le prix Médicis la même année. Scandée à la fois par l'exil, la mort et un retour énigmatique, la composition du roman retrace l'ordre de l'expérience existentielle de l'auteur. L'ouvrage s'ouvre sur un « appel téléphonique fatal » (13) annonçant la mort du père du narrateur. Cette nouvelle coupe en deux la nuit de ce dernier, ce qui l'a poussé à amorcer de « Lents préparatifs de départ¹ » tout en s'interrogeant sur ce qu'il peut « savoir de l'exil et de la mort quand on a à peine vingt-cinq ans » (14). Pourtant, cette « mort [qui] expire dans une blanche mare de silence² » lui a servi de prétexte pour prendre sa revanche sur ce même exil par un voyage qui le conduit à parcourir tout le Nord de Montréal à Toronto pour rendre visite à un ami peintre (un exilé comme lui), en passant par New York, Manhattan, Brooklyn pour revenir ensuite à Montréal et rencontrer Rodney Saint-Eloi (encore un autre exilé) - avant de se diriger *Vers le Sud*, c'est-à-dire vers le pays natal. On se demande alors pourquoi l'itinéraire du retour a-t-il été dessiné ainsi, et surtout, pourquoi sa représentation se fait-elle aussi métaphoriquement et caricaturalement.

La première interprétation qui s'impose consiste à dire : contrairement à ce qu'on peut penser, cet itinéraire semble ne pas devoir être interprété comme une « volonté paradoxale³ » de l'auteur de fuir son passé - bien qu'il l'ait qualifié de « temps pourri » (26), mais plutôt comme un choix délibéré de celui-ci de revisiter ce passé afin d'en dresser le bilan, de l'explicitier et donc de l'assumer pleinement, sans pour autant y rester enfermé. Ainsi, partir du Nord pour arriver au Sud semble constituer une subtile image dont l'auteur se sert pour mieux situer, non seulement ce passé et les événements qui le dominent mais aussi pour marquer les contrastes existant entre les différents lieux qui s'imbriquent dans ses expériences subjectives. Cette image accentue également l'hétérogénéité de ces deux pôles

tout en soulignant leur complémentarité dans l'existence de l'auteur. Pour mieux les mettre en exergue, il a décliné avec une forte effusion lyrique toute une batterie de formules qui, mêlant à la fois symboles⁴ opposés et images antagoniques de son enfance et de ses expériences à celles troublantes de son âme et de ses angoisses, étayent suffisamment les soubresauts ainsi que les retombées positives d'un tel cheminement.

Sans destination. / Comme ma vie à partir de maintenant (13). / J'ai perdu tous mes repères (16). / Je suis conscient d'être dans un monde / à l'opposé du mien. / Le feu du sud croissant / la glace du nord fait une mer tempérée de larmes (17). « L'exil combiné au froid / et à la solitude. [...] est plus impitoyable / que celui de l'espace. / Mon enfance / me manque plus cruellement / que mon pays (73). » « Entre le voyage et le retour / se trouve coincé / ce temps pourri / qui peut pousser à la folie (26). » « [...] je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas. / Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout. / Écrit-on hors de son pays pour se consoler ? Je doute de toute vocation d'écrivain en exil. (33)

Ici, le Nord glacial, terre d'accueil et de refuge, mais aussi lieu d'opportunités⁵ et d'épanouissement, représente pour l'auteur le pays qui l'a vu naître en tant qu'écrivain, alors que le Sud tropical, terre d'origine, désigne paradoxalement le pays qui l'a précipité en exil pour devenir par la suite la terre d'asile qui console des turpitudes qui en découlent. Ce paradoxe situe doublement Laferrière au centre des enjeux du roman en ce qu'il détermine la nature de la vérité à laquelle il permet d'accéder. D'abord, son identité plurielle toujours revendiquée et sa constante volonté d'abolir les frontières, spatiales ou temporelles. Ensuite, ce qu'il convient d'appeler avec Christian Chelebourg, son « trajet anthropologique » (105) qui fait corps avec ce qu'on peut qualifier, toujours avec Chelebourg, sa « poétique du sujet » dont la détermination serait de révéler son statut en tant que sujet « écrivant sur lui, par lui, pour lui et à partir de lui ». En d'autres termes, il a fallu pour Laferrière « inventer », comme le dit Italo Calvino, « ce premier personnage qui est l'auteur de [son] œuvre » (cité par Chelebourg 108) à travers une écriture qui se veut, à la fois, être une « élaboration » et une « manifestation de l'image » (106) de son « moi ».

Aussi établit-il au moyen de ce mécanisme de combinaison et de juxtaposition de symboles une sorte de « poétique de l'espace » qui, comme Jean Michael Dash aurait pu l'écrire à propos de tous les écrivains exilés haïtiens, réduit « l'opacité des distances » et présente « l'exil⁶ » non comme une « tragédie », mais comme « une sorte d'émancipation » (50). Laferrière schématise ainsi une « poétique du temps », c'est-à-dire un « mise en forme » de celui-ci, qui ne renvoie pas au temps des « horloges », « régulier et mesurable », mais à un temps « vécu et pensé par un sujet impliqué dans une histoire double à la fois privée et

connectée à l'Histoire politique, sociale et culturelle. » (Petitier et Séginger 407). Autant dire que cette manière détournée qu'utilise Laferrière pour se ré-approprier d'un temps (dont il est l'inventeur des formes) qu'il s'évertue à raconter semble l'avoir été dans le cadre d'une triple intention. Premièrement, ré-affirmer son intention de ne vivre ou de ne s'enfermer ni dans un ici ni dans un ailleurs, ni dans un présent incertain ni dans un passé « pourri ». Deuxièmement, révéler aux lecteurs les « conceptions et les représentations », les « expériences et les pratiques » que le « choc » des événements auxquels il a été soumis l'ont permis de forger. Troisièmement, promener ces mêmes lecteurs au cœur des principaux « lieux » qui ont tissé son univers mental et fixé son monde imaginaire.

De ce point de vue, Ursula Mathis-Moser semble ne pas avoir tout à fait tort de souligner que « la grande tentation » de Laferrière c'est qu'« il voyagera [toujours] d'un lieu physique, d'un lieu mental à l'autre, il ne cessera de traverser les frontières, il sera constamment “en mouvance” entre des départs, [...], des exils, mais aussi des tentations de réancrages et des retrouvailles » (35). Des lieux, somme toute, fragmentés certes, mais reconstitués et transformés en un espace ordonné de causeries imaginatives dont Laferrière est, avec les lecteurs, « l'objet » et le « protagoniste ». Une telle construction se justifie dans l'idée relative au besoin de compréhension de soi et à la nécessité de communiquer avec autrui (idée déjà évoquée plus haut) qui habite constamment l'écrivain et le guide toujours dans son acte d'écrire. Cette double connivence ou plutôt cette double complicité de l'écrivain avec lui d'abord et avec ses lecteurs ensuite, Todorov l'a notée si bien qu'il l'a théoriquement explicitée dans *La littérature en péril* où il a affirmé que : « Le but de la Littérature est de représenter l'existence humaine ; mais l'humanité inclut aussi l'auteur et son lecteur » (82). D'où le nœud gordien du dispositif imaginaire qui est mis en place dans le roman en analyse.

Mécanisme du dispositif imaginaire de l'auteur

C'est précisément cette manière détournée combinée à des catégories liées à l'espace-temps et aux expériences, avec lesquelles joue⁷ Laferrière pour se représenter et représenter son retour fictif ou imaginaire que nous entendons par « dispositif imaginaire de l'auteur ». Cette mise en scène caricaturale détermine, à bien des égards, non seulement la dimension symbolique de *l'énigme* qui est associé à ce *retour*, mais elle précise surtout l'unité sémantique de l'imaginaire qui y est instauré. Montrer sa singularité dans le roman, c'est prêter attention à la densité de cette double portée symbolique et sémantique. Dans ce cas, on peut définir l'imaginaire⁸ avec Jean-Jacques Wunenburger comme « [...] un ensemble de

productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles [...] et langagières [...], formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés » (10) ; ou encore avec Anne Barrère et Danilo Martucceli qui y voient à la fois des « [...] significations communes propre à un collectif social et [...] un univers symbolique objectivé et un espace de capacité d'énonciation et de transformation symbolique » (57).

Ces définitions exemplifient et illustrent fort bien le type d'imaginaire qui se profile en soubassement dans les modes de tissage des différents récits du roman, plus généralement encore, elles clarifient sinon reflètent la manière propre à Laferrière de construire des intrigues auxquelles il donne généralement une vie quasi-réelle. C'est pourquoi l'accent que Barrère et Martucceli met sur certains concepts qu'ils qualifient d'« items constitutifs de l'imaginaire de la mobilité », mérite toute notre attention ici, car les fonctions qui leur sont attribuées ne sont pas en décalage avec celles qu'ils peuvent avoir dans le roman qui nous concerne.

Dans cet article, les auteurs parlent d'un *lieu de destination* qui est souvent exploré dans la perspective d'une « découverte radicale de soi ». Laferrière a donné l'impression de n'en avoir pas eu en se mettant dans la posture d'un narrateur qui a perdu ses « repères » et qui s'est retrouvé « sans destination » dans la neige de Montréal. Or, sa découverte la plus surprenante allait être celle de son sentiment d'être étranger parmi ses paires et sur sa propre terre d'origine (Laferrière 183). Ensuite, les auteurs évoquent un *ailleurs*, présenté comme endroit « spécial empli de nostalgie » à garder constamment en mémoire. Ce concept se présente dans le roman sous plusieurs aspects, mais il est surtout formalisé tant dans l'enfance de Laferrière que dans les différents coins et recoins de son pays qu'il s'amuse à qualifier joyeusement de « pays rêvé » et de « pays réel ». Puis, un *départ actif*, qui signifie pour Barrère et Martucceli la genèse de toute œuvre, est matérialisé, entre autres, dans les périples qui caractérisent le va-et-vient fictif que le narrateur a fait entre Montréal et Manhattan avant son retour réel. Quand à l'idée de *domination et tradition*, évoquée pour préciser le but des grands aventuriers de l'histoire, cette dernière fait écho dans le roman à l'instant où le narrateur s'est retrouvé aux « Abricots », petite localité du département de la Grand-Anse, pour marteler que c'est un endroit que les Indiens croyaient être le paradis où régnait « La vie langoureuse d'avant Colomb (278) ». Enfin, le terme d'*aventure* a été introduit et reconnu comme « essence » même de la mobilité pour souligner son caractère « transitoire entre deux états stables » qui casse « la routine de la vie », ouvre des brèches dans « l'existence quotidienne » et invite « à vivre des épisodes historiques comme des

éléments décisifs d'une trajectoire individuelle. » Dans le roman qui nous concerne, cette *aventure* se réalise particulièrement à travers les scènes de rêve du narrateur et les séquences de lecture qu'il a enchaînées dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

Un dispositif imaginaire sous-tendu par le rêve et la lecture

Même une lecture peu profonde de *L'énigme du retour* suffit pour constater que l'acte de lire et celui de rêver constituent deux éléments fondamentaux dans la structuration du mécanisme imaginaire de son auteur. Les deux se sont amalgamés pour favoriser le voyage de celui-ci à travers ses plus lointains souvenirs. « C'était le seul moyen / pour rentrer incognito au pays / [...] et calmer ma soif des visages d'autrefois » (20-21), dit le narrateur à propos de ses voyages oniriques. « J'alterne chaque gorgée de rhum avec une page du Cahier », poursuit-il, avant de proclamer : « Dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père » (32). Ainsi, un espace fictif, donné pour constituant imaginaire a été institué par le narrateur-auteur à chaque fois qu'il s'agit de préparer ses séquences oniriques, véritable aventure « quasi-obsessionnelle » qui s'effectuent toujours « au ralenti » dans le « seul endroit » où il dit se sentir « parfaitement » chez lui : la baignoire d'eau « brûlante » qui ne cesse de ramollir ses os.

Joana Ducey voit dans cette pratique une « image récurrente et ritualiste » et un lieu « sacré » servant à reconstituer « la terre d'enfance » de l'auteur comme une sorte d'« hibernation fantasmagorique, poursuit Ducey, qui implique non seulement la mer caribéenne et la chaleur d'Haïti mais aussi la réunion éternelle entre mère et fils⁹ ». En ce sens, l'analyse de Julie Wolkenstein (à propos de la fonction du rêve dans les récits de fiction) selon laquelle le rêve serait une « expérience commune et singulière, intime et collective [...] [qui] soustrait [l'auteur] aux contraintes spatiales et temporelles, [et ne lui] impose aucune cohérence narrative » (10), paraît répondre parfaitement à la fonction du rêve laferrien et donc de la nature de l'imaginaire qu'il alimente dans *L'énigme du retour* ». Ainsi, Ducey semble avoir assez bien cerné l'exploitation qui en a été faite pour avoir déclaré : « La gravité du rêve dans l'œuvre va de paire avec le style, qui vacille entre poésie et roman, témoignage ethnographique et récits allégorique, mais aussi avec les déclarations de l'écrivain qui dit, lors d'un entretien en 2003, que le rêve constitue 'le minimum qu'il faut pour vivre dans la société' » (10).

Faut-il comprendre ici que Ducey est en train d'expliquer que le rêve dont il est question dans *L'énigme du retour* procède par regroupement ou par agencement de données qui convergent tant vers le dévoilement de la stratégie et de la forme d'écriture de l'auteur

que vers la révélation de ses rapports avec la société ? Si oui, peut-on dire que l'imaginaire qui en découle est une sorte de synthèse sensible des « phénomènes » en fonction de leur ancrage dans une sphère culturelle, individuelle et collective visant à dégager « les significations qu' [ils] peuvent offrir dans le surgissement d'un monde irréel » ? (Bordas 370). Dans ce cas, ne peut-on pas paraphraser Freud pour avancer que le rêve laferrien est la voie royale qui mène à l'imaginaire pour autant que celui-ci soit perçu au sens où Meryème Rani l'entend, à savoir « un espace de création libre, de l'anti-conformisme [...] [ou] comme la faculté qui nous permet d'outrepasser le réel et ses contraintes¹⁰ ».

Ainsi, cette sorte d'exergue que constitue dans le roman les récurrences ou les retours entre les différents items et les objets posés comme fictifs ou irréels représentés au sein d'une « conscience imageante », obéit à un traitement particulier. Celle-ci qui se poursuit dans les divers récits qui racontent les instants où le narrateur parcourt le pays en compagnie de son neveu, balaie tout de son regard scrutateur, renoue avec ses racines, replonge dans la mémoire de son passé et se trouve immergé dans les réalités sociales et culturelles de son terroir. Donc, se cristallise dans *L'énigme du retour* un imaginaire qui charrie tout un cortège de facteurs liés à l'urgence du social et touchant à presque tous les aspects de la vie et de la quotidienneté haïtienne.

Principaux facteurs de l'urgence du social inscrits dans le roman

Laferrière présente une Haïti que la violence de la dictature duvaliérienne a transformée en un véritable « fleuve de douleurs » où les habitants crèvent « littéralement de faim », font systématiquement la « sieste » avec « la misère » et ne peuvent travailler que s'ils se rallie[ent] à une famille politique puissante » (193). Il fustige l'indifférence des riches vis-à-vis des pauvres et l'exploitation de ces derniers par les premiers qui ne demeurent pas sans conséquences tant sur la qualité et les conditions de vie des Haïtiens que sur le type de rapport qu'ils entretiennent entre eux. Aussi, de la situation des fillettes qui, quand elles ne croupissent pas dans la domesticité, constituent-elles la proie des dandys en passant par le banditisme, pratiqué tant par des « gosses de riches » que par des crève-la-faim et même par des policiers, le problème de la dégradation de l'environnement pour arriver aux multiples coups d'Etat » qu'a connus Haïti, le cahier laferrien du *retour au pays natal* est rempli de doléances. Il suffit, pour s'en convaincre, de se référer au récit intitulé « Crever dans un tableau primitif », dont voici un extrait :

J'aime bien grimper sur la montagne, tôt le matin, pour voir de près ces luxueuses villas si éloignées l'une de l'autre. Pas âme qui vive dans les

environs. Pas de bruit, sauf celui du vent dans les feuilles. Dans une ville aussi peuplée c'est l'espace dont vous disposez pour vivre qui vous définit. Je découvris au hasard de mes promenades que ces vastes domaines ne sont habités que par des domestiques. Les propriétaires résident à New York, Berlin, Paris, Milan ou même Tokyo. Comme au temps de l'esclavage où les vrais maîtres de Saint-Domingue vivaient à Bordeaux, Nantes, La Rochelle ou Paris.

Ils ont construit ces maisons en espérant que leurs enfants qui étudient à l'étranger reviennent prendre en mains les affaires familiales. Comme ces derniers refusent de retourner dans ce pays plongé dans les ténèbres, ce sont les parents qui se rapprochent d'eux en allant s'installer dans ces métropoles où on trouve un musée, un restaurant, une librairie ou un théâtre à chaque coin de rue. L'argent ramassé dans la boue de Port-au-Prince se dépense chez Bouse ou à la Scala. Les villas sont finalement louées à prix d'or à des cadres de ces organismes internationaux à but non lucratif pourtant chargés de sortir le pays de la misère et de la surpopulation. (125)

Laferrière a une manière très canonique de confiner l'imaginaire à l'urgence du social en déroulant les faits de façon laconique, en les disant « crûment » avec une pointe d'ironie qui, parfois, brouille et éclaire en même temps. « Je n'aurais jamais cru qu'on puisse crever dans un tel paysage » (130), met-il dans la bouche du caméraman qui lui a proposé à la fin du récit d'où est tiré cet extrait de faire du cinéma le moyen de sortir Haïti de sa situation de misère, bien entendu, si les Américains acceptent de « tourner un max de blockbusters ici » (130). Le moins que l'on puisse dire à propos du « paysage » imaginaire de ce « tableau primitif », c'est qu'il connote le milieu social haïtien, fait de toutes sortes de dichotomies et de clivages. A cet égard, Port-au-Prince, vaste bidonville regorgé d'individus, est souvent présentée par Laferrière en opposition aux quartiers paisibles et peu habités des riches, comme un véritable « fleuve humain » et comme une vraie « chaudière » où chacun « tente de berner la misère / par une incessante agitation » (81). C'est ce que nous révèle en substance ce passage de *La chair du maître* où l'auteur parle des quartiers des riches comme un « autre monde que l'on ne conquiert ni par le travail ni par les études. [...] Ceux qui s' [y] établissent [...] font barrage aux nouveaux. Leur unique ennemi, c'est la surpopulation » (42).

Ce « tableau primitif » est à comprendre ici au sens de l'état stationnaire et du « degré zéro » qui sont ceux d'Haïti en matière d'évolution et de progrès de toutes sortes. Ce décor explique et résume de manière très sombre les principales causes des malheurs d'Haïti et prend ainsi le sens d'un réquisitoire dressé contre le snobisme qui caractérise le comportement rétrograde des riches vis-à-vis des pauvres dont ils évitent de croiser les regards¹¹ et exploitent à n'en plus finir ; comme s'il s'agissait pour ces riches, nostalgiques

des rapports odieux qui existaient entre maîtres et esclaves à Saint-Domingue, de ressasser, puis prolonger et même pérenniser une pratique infâme que « l'héritage colonial a transformée en aliénation postcoloniale ». C'est aussi un cri de détresse lancé contre les clivages et les inégalités qui gangrènent le pays faisant ainsi obstacle à son développement et, par voie de conséquence, laissent le sort de la masse prolétarienne à la merci des ces « agents internationaux » qui font du commerce humanitaire sur le dos d'Haïti sans que les journalistes étrangers qui sympathisent avec eux en les côtoyant ne se soient jamais demandés « comment se fait-il que ces gens vivent dans de telles villas, fustige Laferrière, quand ils se disent ici pour aider les damnés de la terre à s'en sortir » (126). C'est surtout un plaidoyer fait pour revendiquer aux Haïtiens un brin de loisirs, et exiger pour eux, les jeunes en particulier, un minimum en termes d'accès à l'enseignement supérieur et aux services sociaux de base.

Dans cette optique, l'on se rappelle des propos que le narrateur a mis dans la bouche d'un jeune étudiant qui, après le passage d'un cyclone, lui « enjoignait de faire savoir aux gens de bonne volonté qui pensent envoyer de la nourriture aux sinistrés qu'il serait souhaitable que chaque sac de riz soit accompagné d'une caisse de livres car, écrit-il, nous ne mangeons pas pour vivre mais pour pouvoir lire » (43). L'on se souvient également de cette interrogation de l'auteur martelant à propos de la réalité qui est celle de nos hôpitaux : « Comment peut-on penser à l'autre quand on n'a pas mangé depuis deux jours et que son fils est couché à l'hôpital général où l'on manque même de toile de gaz » (91). Mais, en ajoutant toute suite : « C'est ce qu'a pourtant fait cette femme en m'apportant un verre d'eau fraîche » (91-92), il souligne au passage la solidarité (la vraie, c'est-à-dire désintéressée) naturelle et réciproque qui est celle que les Haïtiens ont toujours professée et continuent encore de professer entre eux. L'on ne peut oublier non plus avec quel sarcasme l'auteur a mis en relation le problème d'absence d'énergie électrique avec la question de l'explosion démographique qui caractérise Haïti lorsqu'il écrit : « Quand il y a une panne d'électricité / c'est avec l'énergie des corps érotisés / qu'on éclaire les maisons. / L'unique carburant que ce pays possède / en quantité industrielle / qui soit capable en même temps / de faire grimper la courbe démographique » (127).

Ces facteurs et une multitude d'autres encore, catalogués par Laferrière dans *L'énigme du retour* comme relevant de l'urgence du sociale du fait qu'ils nécessitent des interventions rapides, risquent de s'aggraver si des actions inscrites dans le court-terme ne viennent y apporter des solutions appropriées, durables et efficaces. En les mettant à nu, l'auteur exprime sa douleur devant l'état de délabrement de son pays et crie sa déception devant son

incapacité à résoudre les problèmes fondamentaux auxquels il est confronté dans toute son histoire. Mais il ne cache pas pour autant la joie et l'espoir qui l'habitent face à « cette explosion de couleurs / d'odeurs et de saveurs tropicales » (79) qui rythment la vie « fraîche et naïve » de son terroir. « Cela fait si longtemps, regrette-t-il, que je ne / fais pas parti d'un tel paysage » (78). Décor en contact duquel Laferrière avoue ne vouloir « plus penser. [Mais] / Simplement voir, entendre et sentir » (78). Par là, il feint donner carte blanche à ce que Jean Paul Sartre pourrait considérer comme sa « conscience imageante » sur sa « conscience réflexive » pour mieux donner de l'élan, donc de la volupté à ses envolées imaginatives. Il rejoint ainsi Todorov qui croit que « sentir [...] est l'unique moyen de tendre vers l'universalité, et [...] donc d'accomplir [sa] vocation » (78) dans la littérature par le « recours aux histoires, aux exemples, [et à des] cas particuliers... ». Dans cette perspective, bien des exemples, de cas particuliers, et même une forme de recours à l'« histoire », relatifs au dialogue entre texte et image établi dans le roman, peuvent être repérés pour traduire et montrer à la fois la capacité de l'auteur à dire le social autrement.

Dialogue entre texte et image, une autre manière de dire le social

Laferrière est l'un des rares écrivains haïtiens, à côté d'Anthony Phelps, à amalgamer peinture et littérature dans ses romans. Ses nombreuses références aux descriptions faites par les peintres naïfs haïtiens de certaines réalités haïtiennes qu'il met en relation avec les siennes rendent compte de cette rencontre. Ainsi, des titres comme « Un tableau naïf », « on dirait un dessin de peintre primitif » ou encore « Crever dans un tableau primitif » ne sont pas rares dans ses romans. Cette « correspondance » que l'auteur établit entre ces deux lieux artistiques n'est pas cantonnée uniquement à la seule sphère haïtienne, car dès son premier roman, il a affirmé avoir été fasciné par *Le grand intérieur rouge* d'Henri Matisse au point de déclarer y avoir puisé sa « vision essentielle des choses » (Laferrière, *Comment faire*, 51) et de la vie. Le titre même du roman en analyse n'est pas sans rappeler les tableaux du même titre de Giorgio de Chirico (1888-1978) pour qui le terme d'énigme est presque une obsession. Notre propos n'est pas de conduire ici une analyse d'ordre intermédiaire qui aurait pour but de révéler le procédé de mise en abîme du pictural dans le scriptural à travers *L'énigme du retour*, néanmoins il s'agira de préférence de dégager les implications d'ordre social qui peuvent surgir de cette coopération où se décèlent de subtiles corrélations entre savoirs, imaginaire et urgence du sociale.

Pour mieux cerner et situer ce paradigme dans le roman, il est important de rappeler une déclaration que Laferrière a faite dans *Pays sans chapeau* où il dit vouloir « redevenir un gosse de quatre ans » et de préciser :

J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. Un vrai sismographe. [...] Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif (Laferrière, *Gout*, 14).

Cette essence d'« écrivain primitif », que l'auteur s'est attribué en raison, bien sûr, de la traditionnelle ingénuité du procédé d'écriture qui est le sien au regard de la densité et de l'instinctive spontanéité qui caractérise généralement l'art et la « manière » de peindre des naïfs, n'est pas insignifiant. Elle correspond parfaitement au jugement qu'il a porté sur la façon « simple comme le bonjour », écrit-il, dont un « modeste cimetière » a été décoré à Soisson-La-Montagne, une localité de la banlieue Est de Port-au-Prince. Elle répond surtout à cette définition, également simple, qu'il a proposée à cette catégorie de peinture : « Couleurs primaires / Dessins naïfs / Vibration enfantine / Aucun espace vide » (Laferrière, *Enigme*, 82). Remarquons que l'expression « Vibration enfantine » insérée dans la définition en question fait écho dans celle rapportée plus haut. Une question s'impose alors : quelle est la finalité de cet amalgame entre peinture, écriture et tentation de « redevenir gosse » dans l'univers romanesque de Laferrière ?

On peut dire de même que l'auteur s'est forgé une vision du monde à partir de la toile de Matisse, de même aussi c'est à partir de la peinture naïve haïtienne qu'il a pu adapter non seulement un style à son écriture mais encore à la visée esthétique dans laquelle elle est circonscrite. Laferrière a donc cherché et trouvé la voie identitaire de son écriture dans la rêverie que donne à voir le mode d'expression naïve des peintres populaires. Autrement dit, il conforme cette écriture aux normes plastiques, visuelles et intellectuelles qui sont la candeur, la crédulité, la franchise, l'innocence, le rêve, bref l'intensité poétique qui s'expriment généralement dans cette forme d'art. Cette conformité est perceptible dans la description, puis la comparaison qu'il fait de l'énergie qu'il dit voir se dégager dans les incessantes agitations observées à Port-au-Prince avec celle qu'il déclare percevoir « dans la peinture primitive / [dont] le point de fuite, commente-t-il, / se situe, non au fond du tableau, / mais dans le plexus / de celui qui regarde la toile » (122). C'est dans cette optique qu'il importe de situer également les énoncés formulés à propos des peintres œuvrant au coin des rues Vilatte et Grégoire à Pétion-ville lorsqu'il écrit :

Ce que je vois au marché / n'est pas différent de ce que je vois / sur le petit tableau que je viens d'acheter. / Je regarde les deux scènes / sans pouvoir déterminer / laquelle imite l'autre (86). Quand on observe une scène de marché / chez n'importe quel peintre de rue / on n'a pas l'impression de pénétrer / dans le marché mais que c'est plutôt le marché / qui vous pénètre en vous intoxiquant / avec ces couleurs, ces odeurs et ces saveurs (122). Les mêmes paysages luxuriants reviennent pour dire que l'artiste ne peint pas le pays réel mais bien le pays rêvé. (84)

Cette double expression « pays réel » / « pays rêvé », intertexte ou mise en abîme renvoyant au poème du même titre d'Edouard Glissant et à la tension que sa récurrence crée dans la structuration de *Pays sans chapeau*, n'est pas en contradiction avec le reste du texte, car elle constitue le socle de la signification plastique qui convient à l'impulsion créatrice de l'auteur, c'est-à-dire à sa quête d'un équivalent de la forme picturale naïve à ses récits. Ici, même si la représentation du « pays rêvé » semble garder profil bas face à celle du « pays réel », elle n'est pas absente pour autant car, elle est en soubassement dans les références picturales, y compris dans ce passage où l'auteur a demandé à un peintre : « pourquoi peint-il toujours ces arbres croulant / sous les fruits lourds et juteux / alors que tout est désolation autour de lui ? [...], qui veut accrocher à son salon, répond le peintre, ce qu'il / peut voir par la fenêtre ? » (122). Cette tension entre « pays réel » et « pays rêvé » nous conduit à rechercher ce qui se décèle entre savoir, imaginaire et urgence du sociale dans le roman.

Le savoir sur lequel nous allons mettre l'accent ici ne renvoie pas globalement au traitement fait par Laferrière de l'histoire politique et sociale d'Haïti de la période précolombienne jusqu'à l'ère post-duvalérienne où Haïti a connu un long épisode de « coups d'Etat », mais réfère plutôt à un aspect, sinon une parcelle de la dynamique culturelle du pays. Aussi, l'évocation : du mouvement artistique baptisé Saint-Soleil et de Tiga, son créateur ; du Centre d'art haïtien et de sa directrice Mademoiselle Murat ; de Jean Marie Drot, écrivain et cinéaste français qui, comme André Breton et André Malraux, a contribué à faire connaître l'art naïf haïtien à l'étranger ; de Jean René Jérôme ; de Lucner Lazarre, etc., révèle-elle dans *L'énigme du retour*, la présence de ce que Piégay-Gros appelle « une implantation de l'érudition dans la fiction » (8). Cette expression est définie comme un procédé imaginaire qui, mêlant « l'historique et le fictif », fait passer l'érudition du « domaine de la connaissance à celui de la fiction. » (*Idem*) Ceci confère à la stratégie imaginative mise en œuvre dans *L'énigme du retour* une dimension savante qui procède par « investigation », car toutes les références citées ci-dessus sont authentiques. Cette investigation érudite se poursuit lorsque Laferrière évoque d'une part, un « fin coloriste » dont l'atelier est un petit temple vaudou, ce qui, selon lui, « ajoute au charme vénéneux des tableaux » (232) et d'autre

part, dresse toute une liste de peintres (authentiques également, même si pour des raisons de détour ou de refus de tout classement et de toute catégorisation, il mélange bien d'éléments) avec des détails précis concernant chacun avant de confesser avoir été « impressionné par le choix des peintres, intrigué autant par [celui de] certaines œuvres et plus encore par [leur] accrochage » (216) :

Les pionniers : Wilson Bigaud, Benoit Rigaud, Castera Bazile, Jasmin Joseph, Préfète Duffaut, Enguerrand Gourgues, Philomé Obin et même un Hector Hyppolite. La génération des Cédor, Lazarre, Luce Turnier Antonio Joseph, Tiga et les contemporains comme Gérôme, Valcin, Séjourné et le groupe de Saint-Soleil avec Levoy Exil, Denis Smith et Louisiane Saint-Fleurant. Une pièce entière est réservée à Frankétienne. Presque tout le monde est là. [...] Il n'a pas de Saint-Brice, parce que la plupart des œuvres de celui-ci sont des têtes sans corps qui font peur à sa femme. (216)

Notons qu'un procédé similaire a été déjà utilisé dans *La chair du maître* (2009) où l'auteur imagine une exposition de peinture naïve haïtienne au Musée d'art moderne de New York visitée par le personnage de Laura Ingraham. Si ce récit est de l'ordre de l'imaginaire, mais la réalité à laquelle elle réfère ne l'est pas pour autant, puisque plusieurs expositions d'art naïfs haïtiens ont eu lieu effectivement dans ce musée. La conclusion qu'il y a lieu de tirer de l'évocation de ces deux faits est que l'auteur est en train de revendiquer un vrai musée en Haïti pour la peinture naïve haïtienne, c'est-à-dire un réel espace d'exposition, d'expression et de transmission pour cette forme d'art.

A bien considérer la formulation de définitions, les jugements, les rapports établis entre texte et image et les allusions faites à des événements artistiques en Haïti, on voit bien que l'auteur se positionne en un véritable connaisseur des disciplines de la science de l'art et du monde de l'art. A ce propos, Piégay-Gros aurait pu parler d'une double « érudition imaginaire » qui, stimulant « l'invention et la création, [...] s'implante dans les récits qui représentent des démarches savantes, des enquêtes érudites » (7) sous forme de fictions fondées sur des savoirs objectifs, attestés et vérifiés. De ce point de vue, peut-on dire que Laferrière institue dans *L'énigme du retour* une démarche qui élève l'imaginaire au rang d'un savoir ayant le pouvoir de s'appropriier de toutes les problématiques par la fictionnalisation ? Si oui, comment peut-on comprendre et interpréter ce phénomène d'intrusion des référents picturaux dans les écrits de Laferrière ?

Disons tout de suite que ce travail de description paysagère, mettant en évidence des scènes de la vie quotidienne en relation avec leurs corolaires dans la peinture naïve haïtienne, rend compte de la réunion des images picturales et littéraires, « porteuses de sentiments », pour reprendre une expression d'Anne-Marie Thiesse, qui soient en même temps, toujours

selon Thiesse, « résumé et emblème de la nation » (252). C'est là que la réalité à laquelle renvoie l'allégorie du « pays rêvé » est très significative dans le roman, puisque, sur le plan strictement pictural, elle suggère, entre autres, un modèle de ce que devrait être le cadre de vie environnementale des Haïtiens par rapport à sa dégradation incessante alors que sur le plan purement romanesque elle propose une réflexion sur ce que semblerait être l'idéal en termes de conditions sociales de vie par rapport au déchirement de son tissu. D'où la valeur symbolique de cette expression transformée en « filtres culturels » par Laferrière qui s'évertue à l'imprimer par un jeu analogique dans l'esprit de ses concitoyens, donc dans l'imaginaire du peuple pour en faire un moyen de connaissance des valeurs et des grandes préoccupations nationales. De là, on peut dire que la peinture naïve haïtienne se voit « accorder une nouvelle dignité » dans le roman qui, pour ainsi dire, s'érige en un véritable conservatoire du patrimoine culturel.

Ce travail de consignation découlé des représentations littéraires et picturales aussi bien que des discours érudits qui l'accompagnent, construit, pour le dire avec Thiesse, « un regard esthétique sur l'objet, [dit] l'importance qu'il a pour la nation et souligne la nécessité pour chacun d'y être attaché » (253). Il a pour but d'alerter sur la nécessité de les protéger, de « déterminer la modalité de leur conservation, d'instaurer des dispositions générales contre les atteintes à l'esthétique et de mettre en place une éducation collective apprenant à la population » (253) à les respecter et à les aimer. Dans ces conditions, le roman doit être considéré comme un véritable lieu d'exposition pour la peinture naïve haïtienne qui attend encore un musée en Haïti pour être exposée. Ainsi, au-delà des connotations poétiques et du sens plastique qu'on peut conférer à la présence des référents picturaux dans l'œuvre de Laferrière, il est clair qu'il a voulu laisser un témoignage de ce qu'a fait et a apporté l'avènement de l'art naïf dans la culture haïtienne. Par conséquent, il y a lieu de dire que cette attention de Laferrière à l'art naïf va au-delà d'une simple quête esthétique, mais répond surtout à la sensibilité de l'auteur au problème de qualification et de reconnaissance, de légitimation et de conservation dont souffrent l'art et le patrimoine artistique et culturel en Haïti.

En définitive, comme Dash l'a écrit, c'est avec « le roman le plus connu d'Haïti, *Gouverneurs de la rosée*, [...], [que] la problématique de représentation du pays natal » (46-47) a pris naissance dans l'imaginaire haïtien. Dès lors, « un dialogue étonnant, renchérit Daniel-Henri Pageaux, entre histoire et imaginaire » (30) s'instaure dans l'imagination des écrivains haïtiens en diaspora hantés par l'image du retour. Inutile de rappeler que Laferrière est du nombre de ces écrivains avec qui, « la littérature haïtienne, pour paraphraser Anne-

Gaëlle Saliot, récompense ses formes et ses thèmes au fil de l'exil, de l'errance et du retour imaginaire » (Ménard 422). En effet, inspirée tant par le style adopté par Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* que par la profondeur historique qui traverse ce recueil et, en faisant allusion, pour parler des Haïtiens, « aux damnés de la terre » en écho à Frantz Fanon - non pas forcément pour les imiter mais plutôt pour penser comme eux et avec eux – Laferrière situe le roman non seulement dans ce que les critiques appellent son « programme autobiographique », mais plus encore, il l'inscrit dans le créneau idéologique des principaux écrivains caribéens. D'où la force du roman à la fois à décrire et à dire le social sous diverses formes. En ce sens, les soixante récits qui composent le roman alternent prose et vers libres à travers une langue poétiquement fluide rendant ainsi une « ambiance avec des mots [et faisant] vivre une situation avec des phrases. »

Aussi, si le dispositif imaginatif du roman a-t-il été établi dès le début, la stratégie qui est mise à son service dans le but de décrire et de dire sans détour ni ambages la réalité sociale, politique et culturelle d'Haïti jonche le texte d'un bout à l'autre. Par conséquent, tout un système d'images a été mobilisé au service d'une dynamique créatrice axée sur des effets de parallélisme et d'opposition qui attribue au temps et à des lieux « une dignité quasi ontologique ». Ainsi, le dialogue que l'auteur a créé entre peinture et écriture dans le roman clarifie non seulement sa démarche esthétique mais aussi manifeste sa vision à propos de la nécessité de tenir en vie un passé culturel riche et varié, incarné pour une large part dans la peinture naïve haïtienne. Dans cette perspective, ce geste de Laferrière est lourd de sens si évidemment on y voit, d'un côté, une action qui, comme Piégay-Gros le suggère, vise à « arracher au passé un de ces vestiges pour les transmettre à l'avenir, censément glorieux ; de l'autre, prendre place dans une filiation et y inscrire, éventuellement, une descendance » (29). Procédant ainsi, Laferrière a sans doute voulu rappeler avec Dominique Audrerie (1997) aux Haïtiens que « Le Patrimoine est en quelque sorte une vitrine du génie National. [...] Il matérialise un passé à sauvegarder pour le présent et l'avenir » (7).

Ouvrages cités

- Audrerie, Dominique. *La notion et la protection du patrimoine*. Paris : PUF, 1997.
- Barrère, Anne et Danilo Martuccelli. « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : 'inflexion contemporaine' ». *Cahiers internationaux de sociologie* 118 (2005). 55-79.
- Bergez, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Colin, 2011.
- Bordas Eric. « Imaginaire et Imagination ». *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2010. 370-372.

- Chelebourg, Christian. *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Colin, 2005.
- Dash, Michael, J. « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne ». *Littérature haïtienne de 1960 à nos jours* 133 (1998). 46-61.
- Ducey, Joanna. « La perpétuité de l'exil et du retour dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière ». [http://www.lettres-et-arts.net/litteratures étrangères et francophones](http://www.lettres-et-arts.net/litteratures_etrangères_et_francophones) (consulté le 26 avril 2012).
- Duchet, Claude. « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit ». *Littérature* 1 (1971). 5-14.
- Durand Gilbert. *L'imagination symbolique* [1964]. Paris : Quadrige / PUF, 2003.
- . *Structure anthropologique de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 1969.
- Ghio, Bettina. « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français ». *Trans-Pop culture* 9 (février 2010). (<http://trans.univ-paris3.fr/>).
- Laferrière, Dany. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal : VLB, 1985.
- . *La chair du maître*. Paris : Le rocher, 2009.
- . *Le cri des oiseaux fous*. Port-au-Prince : P Nationales d'Haïti, 2010.
- . *L'énigme du retour*. Paris : Librairie Générale Française, 2011.
- . *Le goût des jeunes filles*. Paris : Gallimard, 2007.
- . *Pays sans chapeau*. Paris : Le rocher, 2007.
- . *Vers le Sud*. Paris : Grasset, 2006.
- Mathis-Moser, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Québec : VLB, 2003.
- Pageaux, Daniel-Henri. « Haïti : un espace pour l'imaginaire ». *Littérature haïtienne. Dès origine à 1960* 132 (1997). 30-43.
- Petitier, Paulette et Gisèle Séginger. *Les formes du temps. Rythme, histoire et temporalité*. Strasbourg : PU de Strasbourg, 2007.
- Piégay-Gros Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Genève : Droz, 2009.
- Rani, Meryème. « L'imaginaire ». <http://www.e-litterature.net/publier2> (consulté le 17 juillet 2012).
- Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris : Seuil, 1999.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.
- Wolkenstein, Julie. *Les récits de rêve dans la fiction*. Paris : Klincksieck, 2006.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris : PUF, 2003.

NOTES

¹ Tel est l'intitulé de la première partie du roman.

² *Idem*. Il s'agit ici de la reprise d'un vers du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

³ Tel est le propos de l'éditorialiste de l'édition Grasset (2009) concernant cette manière détournée de l'auteur de représenter ce retour. Voir la quatrième de couverture de la dite édition.

⁴ Ici, le mot symbole est à envisager au sens où Gilbert Durand (2003) l'entend, à savoir une sorte de « représentation qui fait apparaître un sens secret » c'est-à-dire la « reconduction du sensible, du figuré au signifié... ».

⁵ Laferrière explique cette opportunité par le fait que le Nord lui offrant la possibilité de lire dans les grandes bibliothèques « tous ces livres étrangers traduits en français, qui [l']ont permis de connaître des écrivains du monde entier. » Ce que, selon lui, Haïti ne l'aurait pas donné, car « Il faut un pays riche, a-t-il déclaré lors d'une interview publiée pour la première fois dans la *Tribune juive* en aout 1999, pour mettre à disposition toute cette culture », grâce à laquelle il a pu écrire ses livres. Pour plus de précision, voir ce site : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere_francophonie.html.

⁶ On sait très bien que Dany Laferrière préfère le terme de « voyage » à celui de l'exil, question, sans doute, de refuser toute catégorisation facile ou toutes les étiquettes collées souvent aux dos des écrivains postcoloniaux. On connaît aussi son obstination à occuper plusieurs lieux à la fois sans annuler l'un au profit de l'autre tel qu'il l'exprime dans *Le cris des oiseaux fous* (114.)

⁷ Jouer prend ici le sens d'une activité mimétique tel que Jean Piaget l'a envisagé dans *La formation du symbole chez l'enfant* et conformément à la façon dont Jean-Jacques Wunenburger l'a décrit dans *L'imaginaire* où il précise : « Jouer est donc faire "comme si", c'est-à-dire répéter une action non réelle, avec des supports qui tiennent lieu de réalité absente. » Par support, il faut entendre, selon l'auteur, des « jouets qui ne sont que des artefacts réalistes qui imitent les contenus du jeu et viennent donc en quelque sorte soutenir les images, au prix parfois d'une inhibition de l'imagination créatrice ».

⁸ Le propos de cet article n'est pas n'a pas pour but d'épiloguer sur la complexité et surtout l'ambiguïté de cette notion. Les définitions adoptées ici sont celles qui nous apparaissent mieux adaptées au type d'imaginaire qui est à l'œuvre dans le roman en analyse.

⁹ L'auteure réfère ici à un épisode qu'on peut lire dans *Le goût des jeunes filles* où le narrateur se recroqueville dans une baignoire à Key West pour rêver. Voir Joana Ducey. « La perpétuité de l'exil et du retour dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière. [http://www.lettres-et-arts.net/litteratures/étrangères et francophones](http://www.lettres-et-arts.net/litteratures/étrangères_et_francophones), consulté le 26 avril 2012.

¹⁰ Meryème Rani, « L'imaginaire », [rhttp://www.e-litterature.net/publier2](http://www.e-litterature.net/publier2), consulté le 17 juillet 2012.

¹¹ L'auteur a amplement expliqué ce phénomène En témoigne ce passage où sa mère, s'adressant à sa sœur qui fréquente, grâce à Madame Saint-Pierre dont elle est la couturière, une chic école de la capitale, déclare : « Dans un pays comme Haïti où les riches s'enferment dans leurs maisons luxueuses au flanc des montagnes, c'est uniquement sur les bancs de l'école que nous avons une chance de les côtoyer, nous autres les pauvres, et de tisser des liens avec eux. », *Vers le Sud* (9) ou encore quand Marie-Michèle parvient à la conclusion que son « drame » est le fait d'être « née du mauvais côté de la ville et de la vie. Le côté que tout le monde croit être de bon côté. Quel malentendu ! Je me demande si la vie vaudrait la peine sans la constante ébullition de cette vraie foule en sueur, si différente de la foule parfumée des cocktails de ma mère. Elle est toujours active, la foule des quartiers populaires, chacun vaque à ses occupations. », *Le gout des jeunes filles* (167).